

# IL MILIONE

BOLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

11

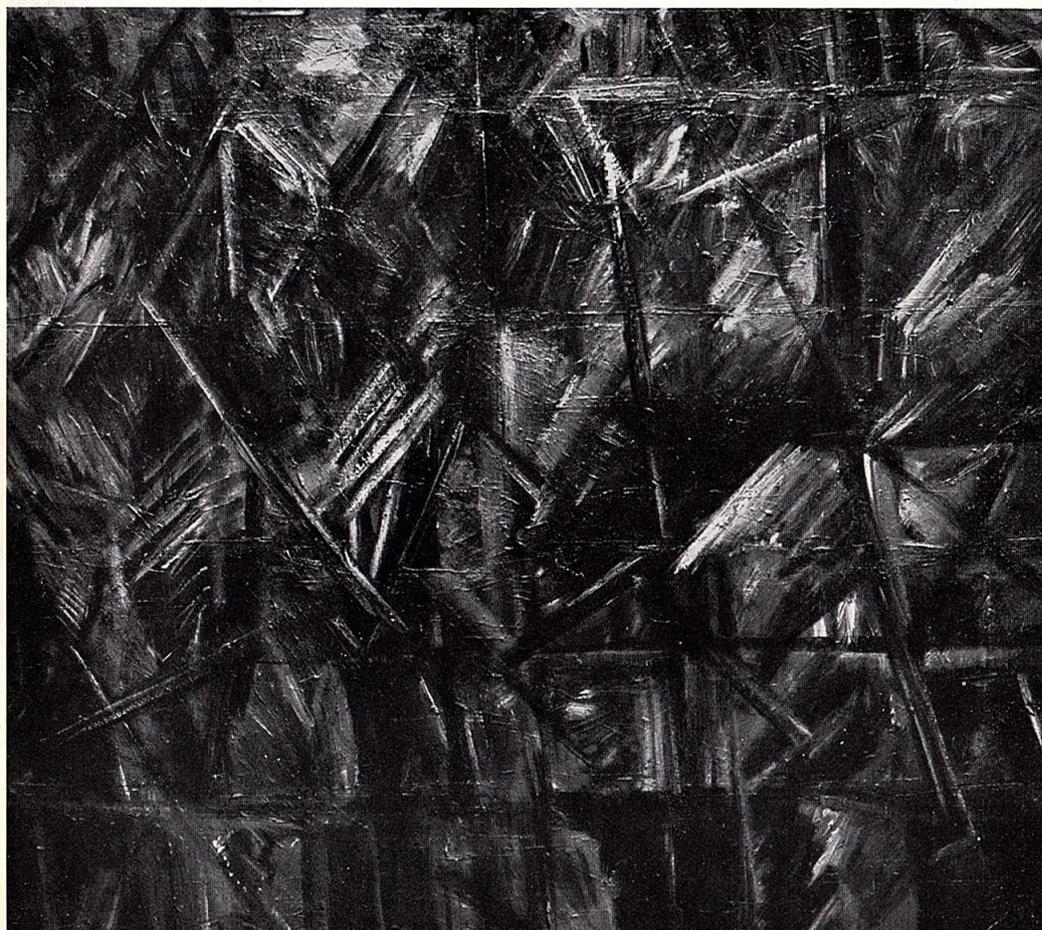
NUOVA  
SERIE

NOVEMBRE 1954 • MILANO VIA BIGLI 2 • TEL. 700.909

DIPINTI DI  
**SERGIO VACCHI**

Paesaggio con casa colonica - 1953

olio su tela 135x125





Natura morta sul davanzale - 1953

olio su tela 115 x 115

## SERGIO VACCHI

A più che tre anni dalla sua prima "personale", allestita in questa stessa Galleria del Milione, Sergio Vacchi torna, con un nuovo e nutrito gruppo di opere. La sutura fra la conclusione della prima mostra e l'inizio di questa non è perfetta; e il vuoto che riguarda la seconda metà del '51 e gran parte del '52 dipende in parte dal temperamento dell'artista, generoso spesso fino alla dissipazione del proprio lavoro, e talvolta incurante di "amministrarsi"; ma, probabilmente, anche da una situazione che vide, in lui, qualche difficoltà e sechezza, e una sorta di ristagno. Apparentemente esaurito il ciclo d'esperienza che aveva colmato di sé quella sua prima fase, l'avvio a un rinnovamento sembrava accadesse in modo un po' stanco e voluto. I suoi primi anni furono potenti d'una attività, in cui fu soltanto la forza del temperamento a riscattarlo da un uso troppo facile o arbitrario delle formule picassiane, o delle tentazioni astrattiste. Resta per noi eccezionale la libertà e sonorità di mezzi con cui egli aggredì il materiale d'impiego che la circostante cultura figurativa gli presentava; e in lui presero insolito splendore i temi e le forme di cui spesso la pittura giovanile abusò fino al vizio o alla cifra. Ma forse perché quel mondo gli veniva, almeno in parte, dall'esterno, egli parve sfrenarsi molto spesso una sua abitudine al "gioco". Con mezzi pittorici precocemente adulti, ad un tempo raffinati e barbarici, elaborati e schietti, si abbandonò sovente a una specie di enorme impeto puerile: come se, funambolo poderoso, chiamasse a spettacolo sul terreno solitario e bruciato del dopoguerra. Persino i titoli di alcuni fra i suoi quadri più belli (*L'alleluia*, *La famiglia in bruno*, *La regina*, *La casa nera*, *La notte*) chiudevano in un senso un po' letterario, di mito *neometafisico*, la grande ondata di pittura che mareggiava in lui. Ma quando l'ondata parve diminuire di flusso — e fu, probabilmente quando il mondo poetico su cui l'aveva arginata dovette apparirgli internamente provvisorio — si vide che questa provvisorietà faceva tutt'uno con una certa pittura formale che Vacchi aveva più accettata di quanto non se la fosse conquistata personalmente; anche se l'accettazione era stata entusiastica. Affiorò quel problema che avevamo preavvertito alla sua pittura fin dal '49 (*escogitare una forma sciolta e confacente*

alla sua libera passione cromatica), collimando inevitabilmente col problema di rinnovare il suo mondo. Fu nel '51 e nel '52 che il pittore cominciò a castigare la sua letteratura entro i temi prevalenti del paesaggio e della natura morta. Picasso e Klee si allontanavano, si riaffacciava Cézanne: il maestro che per molti è quasi una seconda natura: la natura moderna, insostituibile e condizionante. Ma per Vacchi Cézanne fu altrettanto un sostegno che un limite; radice vitale, ma anche parete invincibile. Ne fu come imprigionato, tanto più che gli accadeva, ancora, di intenderlo attraverso la versione più formale che ne aveva dato il primo cubismo. Di qui una certa sechezza, e il rischio d'una *insabbiatura*. A operare qualche importante salvataggio, restava il temperamento. Il bisogno d'una maggior leggibilità figurativa accadeva, comunque, attraverso a questo filtro; ed è molto, perciò, veder rivivere la gran tela del *Paesaggio d'argento* (1952) in quel brivido metallico che ne fa tremare tutta la superficie, e fa vibrare la frasca cézanniano-cubista della foresta. Ma già sui tetti del breve agglomerato immerso nel bosco il colore, denso di rosa e di violacei, si preme e si stempra in una nuova corposità naturale da far già prevedere nuove direzioni. E intanto, è maturato un suo tema: le case nel bosco, quasi a mezzo tra la fattoria emiliana e le capanne dei cacciatori di teste. Come potrebbe sognarle qualche nostro ragazzo, dolcemente impaurito dalle veglie sui libri d'avventure. L'avvio alla conquista di un più accostabile mondo, estrosamente riemerso oltre le avventure dell'estrema contemporaneità, è già chiaro; e su questo avvio sappiamo che Vacchi non è stato il solo a procedere. Come non lo è ora, che l'avvio si fa direzione più profonda e cosciente. Per la pittura di Vacchi giocò fin dall'inizio uno stimolo milanese, e in particolare morlottiano; ma allora — stava finendo il 1948 — Morlotti non aveva ancora ritrovato una sua più antica persona, che si vide solo assai più tardi — con le mostre di paesaggio tenute sul finire del '53 — di che peso fosse stata e potesse essere ancora. Ma fu anche la sua propria carica di sensi che, riaccendendosi dopo il ristagno di cui si è fatto cenno, spinse personalmente Vacchi a un nuovo rapporto naturale; e sarà piuttosto il futuro a serbarci, forse, scambi impensati tra pittori che potranno intendersi sempre meglio. E' presto nel '53, comunque, che ci coglie d'improvviso l'alto del *Paesaggio di primavera*: è come un gran tuffo nel verde, è come ascoltare un grande sussurro, mormorio, fruscio vegetale. Come se qualcuno vi dicesse: *Tenetevi, eccovi, ancora, un bosco: sentite com'è fresco, come stormisce, godetene*. Questa nuova naturalezza, dove tuttavia è un respiro e uno sfogo grandioso da allontanare ogni ricordo ottocentesco, si alterna a riuscite più estrose. Il *paesaggio di legno*: la forma postcubista campeggia ancora, ma tutta costretta in un ordito favoloso. Non è facile ridire del fascino di questo intrico, di queste grandi scheggiature di bronzo e di rame, tronchi come fucili ai bordi dell'accampamento; là dietro cielo, mare; si scorzano i legni, e sotto traspaiono, moltiplicate, le ferite rosse e splendenti dei fusti. Nel *Paesaggio con casa colorata* è la struttura stessa del quadro a vibrare in ogni sua giuntura: sprazzi, d'alberi verdi, cielo azzurro, paglie splendenti. E' un tema analogo, un

poco, a quello di un più dolce poemetto di Attilio Bertolucci: «... si direbbe una capanna indiana». Più accesa, la natura di Vacchi, in confronto alla matura e abbandonata elegia del poeta, alla sua favola più tranquilla; ché il pittore ormai cerca un rapporto, avverte un richiamo con potenza sempre maggiore. Il richiamo penetra la sua stanza, si fa quasi assordante. Scrociano le acque, a valanga, turchine entro l'umido verde (*Acque e alberi*, 1953): il senso della favola al limite del gratuito si è fatto, ora, estro profondo, o brillante, o languido, nel sognare la natura. Basta un viaggio, un ricordo. Può essere che — sui primi del '54 — il *Paesaggio della Sicilia* porti tracce non indispensabili di forme postcubiste; ma il pittore preme sulla tela con tale potenza, da trasferirvi, quasi, la densità specifica d'un paesaggio, la sua verdissima carne vegetale, come in una dolce e furente soffocazione plastica. Senza saperlo, una ripresa di potenza courbettiana. D'altra parte, è proprio questo lavoro di ricordo e di fantasia, e quasi mai dal vero, a fornire al pittore una prima difesa, d'ordine quasi contingente, contro i pericoli d'una pura e semplice ricaduta ottocentesca. Perché, se è chiaro che Courbet, gli impressionisti e Cézanne sono di nuovo stimoli potenti (anche se l'attualità del ritorno di Courbet a Venezia, che non poteva giovare né agli astrattisti né ai neorealisti, è stata intesa da pochi), è altrettanto chiaro che non basta nessun ritorno per fare nuova pittura. Per fortuna Vacchi non ha dimenticato le precedenti esperienze. Senza un ricordo, in profondità, della pittura di Klee non sarebbe facile intendere la nuova *magia naturale* del *Ponte di legno ai Giardini Margherita*: antro soffocato e clamoroso, brillantato e temibile, acque entro cui non vorreste cadere, un ponte rosso come una ferita straziante e splendida, una grotta vegetale che sembra gridare in silenzio tutto il verde immaginabile. Oppure, nello *Chalet di notte ai Giardini Margherita* il riferimento al vero, chi lo conosca, è stravinto dalla forza della pittura. I legni d'un povero chalet svizzero si vestono d'una carne provvisoria ma sontuosa, fioriscono densamente sul buio più cupo come mute grandole d'oro, sopra l'acqua più spessa e impenetrabile. Qualche cosa, ancora, come l'occhio del bambino che guarda entro i misteri della notte; ma la facoltà puerile è improvvisamente moltiplicata, addentrata in dimensioni adulte e quasi gigantesche. Tanto che le radici del favoloso di Vacchi sconfinano, risalgono il tempo a ritroso, ritrovano d'improvviso una patria locale. Sono sensi, a Bologna, dimenticati da secoli; ma sembra certo che il rapporto di rossi, di verdi, d'azzurri, che è nelle sue tele, quell'alternarli, squillando schiettamente, ai più profondi toni d'autunno, non si fosse visto, mai più, dopo i tempi di Vitale. Fu ai tempi del Trecento bolognese, «...credulo e crudele, mistico e sensuale...», pronto alla verità come all'utopia; in una città che fu piena di passione, di verità e di sogni. Una tal mescolanza, che abbia estro da sostenerla, diverte continuamente lo spettatore, e ritrova nell'intensità del timbro la regola delle sue alternative. Qualche cosa di quella remota civiltà è rimasto — in una città che si fece poi, e spesso mirabilmente, piuttosto dotta e classicheggiante — nel dialetto figurativo bolognese: ancora, quando gli imbianchini (a Bologna li chiamano i *artista*) aggredì-

scono un muro, è il rosso più intenso che vi fiorisce. E i verdi sulle persiane! Così, nei tramonti di maggio, la città s'accende come un brucere; così ritorna cosa della natura, splendida e infuocata natura. Possibile che, in una pittura come quella di Vacchi, quegli antichi estri risalgono dal grado artigianesco a nuova, cosciente presenza. Su questo tasto mi pare batta l'accento più inconfondibile di Vacchi, entro la tendenza nuovamente naturale che a noi par di intravedere, ormai, in alcuni tra i migliori italiani, maturi e giovani. Ma, poiché di questi fatti complessi stiamo tentando di dar conto in altra sede, non vorremmo eludere, qui, il significato personale di questa occasione. Si dirà allora che — accanto alla magia di certi effetti — è il tono di base della sua pittura che ha preso radice, approfondendosi. Un rapporto intimo e potente con la natura vive nella *Casa vista tra i rami*, dove commuove l'addentarsi del cuore e dei sensi, oltre un muro vegetale alternato di tenerezze e di ruvida asprezza selvatica, verso un segreto da conquistare; ci si può ferire, ma là oltre stanno segreti. Secondo l'ispirazione, i segreti potranno aprirsi nel mirabile ed emozionante lampo azzurro che incendia di sé il *Sottobosco*, 1954; ma potranno anche rivelarsi in profondo. Son cose difficili a dirsi in parola; da sentire piuttosto, come rapporto quasi viscerale con tutto quanto è intorno a noi, e ci fa vivere; o si sogna, perpetuamente, che ci faccia vivere. Una sorta di enorme *intimismo naturale* (o una nuova variante di quel *naturalismo di partecipazione* di cui ha parlato Giovanni Testori per la pittura di Morlotti?) si affonda sempre più nel cuore riposto della pittura di Vacchi. Lo potrete cogliere nel dolce e solenne languore del grande *Paesaggio bolognese*, dove le case in tenero viola pare sian morbidamente accampate, e confondono quasi le fondamenta con le radici, con la vita d'una vegetazione cresciuta su come da un velo di fantasia. O anche gli estri azzurri cresciuti sulle moderne strutture formali prendono nuova umanità (come di un più cupo Bonnard) in quel *Dalla veranda*, dove il senso di un interno e di un esterno si fondono, quasi a simbolo d'una appassionata compenetrazione, d'un abbraccio tra ciò che sentiamo vivo in noi e ciò che è fuori di noi. O talvolta sarà persino il ricordo di certe formulazioni non figurative a prender nuovo significato: nell'*Interno con la stufa nella penombra* le segmentazioni astrattiste si mutano in dolci fili di tensione rivelati d'improvviso, ma segretamente, entro il nostro cuore; come se la vita d'una stanza ombrosa non fosse più, ormai, che un misterioso, insistente, umano mormorio. Sempre più umano è il lavoro di Vacchi; e speriamo che il visitatore — crediamo almeno che dovrebbe farlo — allarghi sensi e fantasia per intendere come sia nutrita tutta la superficie del paesaggio che si intitola *Dalle parti di Casalecchio*. Un umile nome, d'una piccola terra bolognese; ma contro la costa della collina emiliana sembra che sia tutta la natura a stemprarsi, quasi a intenerire le sue ossature: i legni d'un ponte, la folta dolcezza dei rami e delle acque, tutto si chiama reciprocamente; come se fossero sensi e sentimenti, mirabilmente intricati, a cercarsi entro il cuore del mondo.

Francesco Arcangeli

## ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- Anno 1952
1. Natura morta col filo di ferro 105x115
  2. Paesaggio d'argento 230 x 190
- Anno 1953
3. Sottobosco 80 x 60
  4. Casa a S. Michele in Bosco 80 x 60
  5. Natura morta con la bottiglia 85 x 65
  6. Tronchi d'albero 115 x 105
  7. Paesaggio di mare 115 x 105
  8. Natura morta sul davanzale 115 x 115
  9. Paesaggio con la casa colonica 135 x 125
  10. Paesaggio di primavera 150 x 100
  11. Acque e alberi 150 x 100
  12. Paesaggio di legno 150 x 100
- Anno 1954
13. Dalla veranda 80 x 60
  14. Piccolo ponte di legno 60 x 40
  15. Piccolo chalet dei Giardini Margherita 70 x 60
  16. Casa di mio fratello a Portomaggiore 70 x 60
  17. Natura morta con il cranio 70 x 60
  18. Il cancello davanti al bosco 80 x 60
  19. Paesaggio dal mulino 80 x 60
  20. Officina all'aperto 85 x 65
  21. Natura morta in cortile 100 x 80
  22. Natura morta alla finestra 100 x 80
  23. Primo ponte di ferro 100 x 80
  24. La stufa nella mia casa 80 x 100
  25. Interno con la stufa nella penombra 80 x 100
  26. Sottobosco 115 x 105
  27. Natura morta alla luce del sole 115 x 115
  28. Casa sulla collina 130 x 95
  29. Secondo ponte di ferro 130 x 90
  30. Lo chalet dei Giardini Margherita di giorno 130 x 90
  31. Il ponte di legno dei Giardini Margherita 135 x 125
  32. Lo chalet dei Giardini Margherita di notte 135 x 125
  33. Casa vista tra i rami 150 x 100
  34. Acque e alberi 150 x 100
  35. Paesaggio della Liguria 150 x 100
  36. Paesaggio della Sicilia 150 x 100
  37. Dalle parti di Casalecchio 185 x 170
  38. Paesaggio Bolognese 230 x 190

I dipinti sono tutti ad olio su tela, la prima misura è la base

NOTIZIA BIOGRAFICA. — Sergio Vacchi è nato a Castenaso (in provincia di Bologna) il 1° aprile 1925. Non ha seguito studi artistici regolari; è stato, soltanto, allievo privato, per breve tempo, del pittore Garzia Fiorini. Ha cominciato a esporre nel '49, prima alla Galleria del Secolo a Roma, poi, in personale o due, insieme con Sergio Romiti, alla *Galleria Antico Martini* di Venezia. Nel 1951, personale alla Galleria del Milione. Espone, pure nel '51, al Premio Parigi a Cortina d'Ampezzo, ed è invitato alla Prima Biennale di San Paolo in Brasile. È presente alle tre edizioni (1951, '52, '53) della mostra *Pittori d'oggi* Franco-Italia di Torino. Vive a Bologna.

La mostra rimarrà aperta sino all'11 dicembre 1954 con orario dalle ore 10 alle 12,30 e dalle ore 15,30 alle 19,30 tutti i giorni escluse le domeniche.

## TEMPERATURE

CON LA PERSONALE DI TOTÌ SCIALOJA la nostra Galleria ha riaperto la stagione, decisa, come sempre, a procedere per la strada intrapresa, che è insieme di fedeltà ai valori più alti della pittura italiana del novecento e fiducia nel lavoro delle nuove generazioni che quei valori alimentano e proseguono. La mostra di Scialoja ha destato vero interesse nell'ambiente più avvertito di Milano: il *Milione* è lieto di aver fatto convergere l'attenzione su questo artista solitario in un momento nuovo del suo sviluppo pittorico e che è arrivato, seguendo un percorso meditato e personale, sul fronte più esposto delle odierne ricerche italiane. Lionello Venturi, in un suo scritto *Polemica con i critici* uscito mesi or sono sulla *Nuova Stampa* e ripubblicato recentemente sulla rivista *Commentari* addita appunto, assai vivacemente e con animosa decisione alcuni giovani pittori della generazione di mezzo che egli definisce come *gruppo italiano dell'astratto concreto*; questi artisti, dice Venturi, non costituiscono una scuola, non obbediscono a regole comuni, ma fanno un tratto di cammino insieme. Il gruppo ha già ottenuto nel mondo riconoscimenti vari e talvolta successo... A Parigi come a New York essi sono esposti e le loro opere sono comprate proprio per la loro originalità; originalità appunto di pittori italiani. Essi sono, per la massima parte, proprio quegli artisti che il *Milione* sostiene serenamente da anni e che la nostra Galleria ha esposto e seguita ad esporre, malgrado le diffidenze di coloro che avrebbero la possibilità e il dovere di intendere solo se riuscissero a rompere i loro comodi involucri di indifferenza che potrebbe rappresentare una qual forma di pietà mentale. Gli Afro, i Birolli, i Cassinari, i Moreni, i Romiti e ora appunto Scialoja, segnalati, tra gli altri pochi, da Venturi come i migliori presenti alla Biennale, e ai quali noi arguingiamo qui i Vacchi, i Carmassi, gli Aimone, purtroppo assenti nell'ultima veneziana - e fu un torto degli organizzatori averli dimenticati - sono tutti artisti che riscuotono notoriamente la nostra piena fiducia. È facile ai mestatori e agli scettici, ai falsi artisti e ai profeti di sventura (per costoro non c'è altro che parlar di crisi, decadenza, declino e catastrofe; non stupiscono di ve-

der tanti mazzi di chiavi al loro passaggio), è facile e brillante denunciare irrimediabili fratture tra i gloriosi Anziani e questo Gruppo più giovane, noi sappiamo bene che il discorso non s'è interrotto. E poiché siamo in argomento ci pare opportuno citare un altro brano dell'ammirevole articolo di Venturi: *I critici pensano molto a se stessi, ai loro eterni principi, e si chinano affettuosi a consolare il pubblico disorientato. Strano che non pensino mai ai pittori. Questi hanno i loro problemi ideali, come li hanno i poeti e i filosofi, e cercano di risolverli come meglio sanno, cioè meglio che i critici e i pubblici sappiano immaginare. L'uno dice che l'arte è morta. Oh! Allora? E lui che ci sta a fare? La seppellisca una buona volta, e cambi mestiere. L'altro dice che davanti ai quadri s'è annoiato. Vada pure a divertirsi altrove. Un terzo ammette che alcuni artisti sono intelligenti, ma afferma che hanno usato male la loro intelligenza. Ora è proprio questa boria dei critici che mi dà fastidio. Se ammettiamo che un artista sia intelligente, cerchiamo di capire perché fa quello che fa come lo fa. E non atteggiarcio a direttori di coscienza, a rischio di diventare lo zimbello di tutte le persone sveglie. Questo il vivace panorama tratteggiato da Venturi. Purtroppo, anche in questa occasione dobbiamo riconoscere che il quadro è assai veridico. Nel caso di Scialoja ci si trovava davanti a un artista che con estrema consapevolezza impostava un problema di stile abbastanza scottante e attuale: l'inserimento di una espressività spaziale-tonale, di profondo accento italiano, nel grande sconfinamento della non figuratività post-cubista, in questa prova del fuoco obbligatoria per qualunque artista di coscienza moderna. La ricerca di Scialoja, provenendo da un pittore che per tanti anni ha operato nel crepuscolo dell'inquietante scuola romana, avrebbe dovuto provocare una più animata discussione; non il gesto generico, persino un po' impermalito di cera critica militante; critica che a ogni fatto di concreta solidità, di concreto impegno formale, a ogni fatto non letterario, non frivolo, non convenzionale, non snobistico, nasconde il suo disappunto affidando alle frasette più arcadiche o assennate il compito di toglier le castagne dal fuoco. Che il *Milione* sia abituato, da troppi anni ormai, a non veder sostenuti, a tempo debito, i suoi sforzi e le sue speranze per l'affermazione di una civiltà artistica italiana di livello alto, non rende*

meno desolata la constatazione. Conosciamo bene certe orecchie da mercante, certe maschere da perpetuo *senno di poi*. Ma che la lotta continui, piuttosto che rattristarsi, riempire di lieta meraviglia, tenendoci ancorati all'insuperabile giovinezza di chi seguita a puntare - incoraggiabilmente - sui reali valori della cultura e dello spirito.

DALLA MOSTRA DEI CENTO dipinti del Museo d'Arte di San Paolo, aperta a Palazzo Reale di Milano, è possibile trarre qualche insegnamento. Un raffronto tra quanto quel giovanissimo museo ha compiuto e quanto la maggior parte dei famosi musei italiani non ha fatto, dev'essere francamente stabilito, onde stimolare l'interesse museale, non soltanto come allargamento delle raccolte per lo più ferme al Settecento, ma altresì come organizzazione della vita dell'istituto limito alla guardia delle opere.

I Brasiliani hanno messo su un museo e per prima cosa si sono preoccupati di raccogliervi intorno i visitatori, con tutti i mezzi, animando la pinacoteca con ogni sorta di attrattive, dal cinema retrospettivo alla musica, dalle mostre periodiche, pubblicando riviste per gli amatori, aprendo scuole e partecipando alla vita della città in tutti i modi. E quando, diremo così, la clientela fu assicurata al museo, la mano di un esperto, il direttore P. M. Bardì, ben noto al pubblico italiano per le sue polemiche in favore dell'arte italiana vivente, compose una pinacoteca, con criteri storicamente ampi, conciliando Raffaello e Matisse, Rembrandt e Manet, Goya e Modigliani.

Il risultato si vede a Palazzo Reale: la superba sala dei Renoir, la sala dei Cézanne e van Gogh, i Toulouse, i Vuillard, i Picasso, i Sironi del primo periodo, i Morandi; e per rifare il cammino all'indietro i Bernard Daddi, i Bellini, i Mantegna, i Chardin, i Greco, e così via maestri dopo maestri.

Dei nomi che qui a caso si accennano e che rappresentano passaggi obbligati della storia dell'arte, quanti sono rappresentati nei nostri musei? Dove vedere un Cézanne in Italia? nel paese dove i cittadini hanno tutta l'aria di pensare che l'arte la respirino per le strade? E non è forse da sentirsi umiliati che un museo brasiliano possiede sette opere di Modigliani, mentre da noi solo ora e timidamente, e con polemiche parlamentari, ne

entra uno alla Galleria d'Arte moderna? Dicono che i raffronti sono odiosi; noi affermiamo che sono utili, e informiamo il nostro lettore che il Museo di San Paolo è sostenuto da private sovvenzioni, che agli occhi del fisco diventano benemerite pubbliche, e si sa che in Italia una donazione fa subito pensare alla cartella che tassa.

Il Brasile è certamente un paese povero in confronto all'Italia, eppure dà valore e circonda l'arte di un amore che dovremmo imitare, noi che siamo gli usufruttuari di tante ricchezze: sarebbe una bella azione essere degni del passato confrontando gli antichi con i maestri che dopo Guardi e Tiepolo han condotto la pittura alle fioriture del Romanticismo e dell'Impressionismo. Per quanto tempo ancora il pubblico dei musei italiani potrà continuare a interrompere la propria cultura al Settecento? Perché decine e decine di migliaia di persone vanno a vedere la mostra di van Gogh? Forse, questa domanda dovrebbero porcela i responsabili per convincersi di dare anche all'arte l'ossigeno aereo che lo Stato dà alle società di calcio e di pellicola.

LA MOSTRA DELLO SCULTORE UMBERTO MILANI che abbiamo chiusa la scorsa settimana - allestita nelle nostre sale con il concorso dell'architetto Baldassari con una sistemazione nuova di pareti pensili sulle quali i plastici apparivano sapientemente spaziali - ha suscitato commenti ed ammirazioni. Amatori, critici ed artisti si sono avvicendati in calorose discussioni. Oggi non siamo ancora in grado di citare il commento della stampa che purtroppo esce sempre in ritardo (buona utilità) e ci ripromettiamo di riferirne i giudizi nel prossimo *Bollettino*. Sulla pagina seguente pubblichiamo illustrazioni di un plastico e di una sala, e qui di seguito ci piace riportare un saggio critico che l'amico Giovanni Torre ha scritto in occasione della Mostra:

Negli ultimi anni della sua vita, Arturo Martini, intendendo le infinite possibilità della scultura incalzata dalle nuove esigenze di vita e di sentimento della nostra epoca, e non riuscendo, almeno per allora, a vedere una logica soluzione di quel dramma artistico e spirituale, lo dichiarò «linea morta». Egli sentiva la evasione dalla figura, il superamento del volume, ma non riusciva forse a trovare il come realizzare queste intuizioni. Pur avendola smaterializzata, continuava a sen-

tire la figura come un limite, né essa poteva risolversi se non in se stessa.

Fu proprio in quegli anni di travaglio per la nostra arte, di sforzo di sistemazione, di superamento, che Umberto Milani cominciò ad affermarsi come scultore. Fu un inizio e senza dubbio una promessa che egli ha mantenuto e mantiene puntualmente.

Ma non si vuole qui giungere - o che si giunga - a dei raffronti avventati. Non che tra Martini e Milani vi sia stata trasmissione di eredità, continuità tra maestro e discepolo. Si vuol dire che il giovane, dopo la scomparsa del grande anziano, ha avuto modo di incontrarsi con queste nuove esigenze, di sentire l'anelito, le urgenze del nuovo mondo e di tentare una risoluzione. La quale, ben s'intende, non è improvvisazione avventata, un indulgere snobistico a forme imitate o imparitiche, un seguire, in sintesi, formule altrui. La mostra che nei giorni scorsi egli ha allestito al Milione, ha dimostrato che la sua via è nuova, che egli si è posto solo di fronte a nuovi contenuti nello sforzo di possederli.

Il suo problema è semplice e vasto - e ce lo hanno dimostrato le opere di questa ultima personale - sentire la scultura come fatto di sentimento puro, che non si estrinsechi in un gioco di volumi ma che resti acuta vibrazione, che non si ponga in un vuoto ambientale ma si accentri in uno spazio senza confini che commenti, determini e rinnovi all'infinito quegli stati d'animo. E per ciò stesso egli attinge il fondo originario della scultura come sentimento primigenio fatto di innocenza e di potenza che egli mantiene in uno stato vigile di disincantato ardore. Di qui una visione altamente vibrata, musicale ed essenziale raggiunta con un gioco di lamine rincorrenti in un piano mosso e tenuto, poste secondo un concetto che fugge dalla linearità schematica e cerebrale, basato com'è sulle intense emozioni interiori.

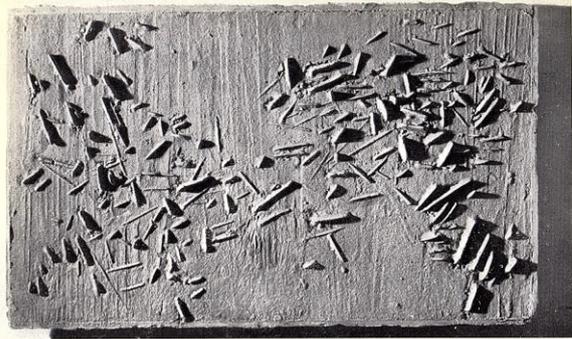
Perché Milani fondamentalmente è rimasto un emotivo che il sentimento concretizza in amore. Solo così, infatti, ha potuto evitare i difetti di una aridità conturbante e negativa, dando a questa sua scultura concretezza e forma pur librandola nello spazio. Né si può parlare di astrattismo in lui. Perché non astrae ma esemplifica e approfondisce, cosciente com'è della realtà spirituale del suo mondo intimamente sofferto e formato attraverso un travaglio di ricerche e di riflessioni. Si è accennato da più parti che questa

nuova scultura di Milani valga più se posta in dipendenza dell'architettura. A noi è piaciuta vederla soprattutto in sé, come opera indipendente, insomma, come manifestazione d'arte. Perché è convincimento nostro, derivato da un bisogno di sempre più comprendere queste ultime opere, che Milani non ha tenuto conto se non della sua visione la quale egli ha cercato di esprimere nella e per mezzo della materia. Piuttosto il problema va posto in altri termini: si sente l'esigenza di tornare ad una collaborazione fra pittura, scultura ed architettura. Una collaborazione di cui si è smarrito il senso. L'utilità se vogliamo, la ragione estetica, ma che negli ultimi tempi si è ancora sentita come urgente. Ma per Milani il discorso è diverso. Da vero artista, egli non dice che la sua arte può intendersi al servizio dell'architettura. I risultati di tante sue ricerche spaziali l'hanno portate a queste sue attuali conclusioni, le quali possono offrire nuove soluzioni alla architettura. Ebbene, che quest'arte ne approfitti. Ecco ciò che ha fatto. E non è poco, né i risultati - e nei voti di tutti - saranno limitati.

D'altro canto è ciò che ha inteso l'architetto Baldessari, il quale ha già compreso quali possibilità ha questo artista e lo ha incoraggiato, caldeggiando la sua partecipazione alle due ultime Triennali. E i risultati sono tangibili al solo ammirare la parete che gli è stata affidata nella recente, ritenuta meritevole dalla Giuria Internazionale di una Medaglia d'oro, e se considerano con la giusta attenzione le parole scritte per lui dall'architetto De Carli e che noi poniamo a sintesi di quanto la personale di Milani è andata suggerendoci: *Così Umberto Milani incontra sulla sua via di scultore, l'architettura e noi architetti siamo felici di trovare un artista con cui tentare di risolvere il comune problema... Egli vuole partecipare con tutti alla soluzione del problema unitario, non ammette posizioni antitetiche fra architettura, scultura e pittura. Egli vede un unico corpo organico che nasce sano ed equilibrato in ogni sua parte: il suo elemento plastico non è sovrapposto ma è conaturato alla parete.*

### L'eco della stampa

Ufficio Ritagli da Giornali e Riviste  
Via Giuseppe Compagnoni N. 28 - MILANO  
Telefono N. 53.335 casella postale 3549



Umberto Milani

Vibrazioni (gesso) - 1954



